

# 东北京剧史略(上)

## ——东北戏曲史专题研究之四

□杨世祥

(吉林 长春 130024)

[关键词]永陵官皮簧班;三大演出中心;牛子厚;关外唐;旧剧改革;京剧现代戏

[摘要]京剧于清光绪初即传入东北。当时沈阳故宫已有京剧演出。光绪三年,兴京永陵宫督统府还成立了皮簧戏班。光绪三十年,京剧传入东北民间。至20世纪20年代,京剧已占据了东北的大中城市。

在日伪统治时期,东北京剧日益兴盛。其根本原因是京剧种具有整体优势,演员有高超的艺术才能和有适应观众需要的剧目。

解放战争时期,国统区京剧日趋衰落,而解放区的京剧则发生了崭新变化。戏班进行了民主改革,艺人成了剧团的主人。在艺术改革方面,既对传统剧目进行整理改编,删除有害成分,又大力编演新剧目。一批反映革命斗争生活的京剧现代戏应运而生。

[中图分类号] J821 [文献标识码] A [文章编号](2005)03-0041-06

### Brief History of Beijing Opera of the Northeast ——the Subject Studies about the History of Northeastern Drama

YANG Shi-xiang

(Jilin Changchun 130024)

**Key Words:** Forever mausoleum palace xipi and erhuang operas class; three big performances centers; Niu Zihou; old-style drama reform; Peking opera modern drama

**Abstract :**The Peking opera spread to northeast in the beginning of Guang Xu. At that time the Peking opera performed in Shenyang Imperial Palace. Guangxu three, the government office of Beijing forever mausoleum palace also established the xipi and erhuang operas theatrical troupe. Guangxu 13, the Peking opera spreaded to the northeast folk. In the 20's, the Peking opera occupied northeast's big or media-sized cities.

During the rules of the Japanese t, the northeast Peking opera was day by day prosperous, the basic reasons were that the Peking opera is a kind of drama that has the overall superiority, the actor has the excellent skill and the proper plays which were able to match the audience needs.

During the time of The war of liberation, peking opera in the districts governed by the Guomin Party declines day by day, but in the liberated area Peking opera has developed the brand-new change, the theatrical troupe carried on the democratic reform, the actors have become the theatrical troupe's masters. In the artistic reform aspect, the traditional theater pieces had been reorganized, the harmful ingredient had been deleted, and the new plays vigorously appeared. A lot of Peking opera modern drama reflecting the struggle life of revolution appeared at the historic moment.

#### 一 清末至民国前期的东北京剧

清道光后期,在徽调和汉调基础上形成的京剧(亦称皮簧),中经咸丰、同治两代的长足发展,至光绪年间已趋于成熟,并流布到天津、河北、河南、山东、上海、南京、武汉、广州等地,开始成为全国性的大剧种。正是在此期间,京剧开始传入东北,且首先传入官府。“光绪初年,沈阳故宫即有京剧演出”(马少波等主编的《中国京剧史》上卷375页)。此类演出,系由北京皇宫演戏管理机构升平署所属演员承担。这是因为清皇室早有定制,每逢元旦和万寿节(皇帝生日),沈阳

故宫都要演戏,以示庆贺。同样,作为清代(后金时)第一座都城的兴京永陵宫(在今辽宁省新宾满族自治县永陵镇)督统府,为便于演庆祝戏,也于“光绪三年(1877年)成立皮簧班”(见《中国戏曲志·辽宁卷》21页)。这是本地官府最早成立的京剧戏班。而京剧最早传入东北民间,则是于光绪中期,随河北梆子(时称秦腔)以两下锅的形式出现的。因为这一时期,河北梆子在东北最为兴盛,京剧正是借助河北梆子的势力才得以逐渐在东北打开局面。最早来东北兼演京剧的河北梆子戏班是直隶宝坻县永胜和班。该班部分演员于

[收稿日期]2005-03-24

[作者简介]杨世祥(1936-),男,原为吉林省艺术研究所研究员,现已退休。

光绪十三年(1887年),“投奔旅顺水师营清毅军,以演出河北梆子为主兼演皮簧剧目,至此京剧传入了辽宁民间”(《中国戏曲志·辽宁卷》8页)。该班在这一带存活八年,既在军中演出,也在民间演出,直至甲午战争爆发时散去。此后,陆续有关内的河北梆子和京剧演员进入东北一些大中城市,他们或仍以两下锅形式兼演京剧,或单独演出京剧。如:光绪二十二年(1896年),有桂亭、香菱等女演员组成的福顺坤班,在营口既演河北梆子又演京剧。至20世纪10年代,京剧已与河北梆子并驾齐驱。至20年代,京剧已牢牢占据了大城市,并形成了沈阳、吉林、哈尔滨三大演出中心。

在沈阳(当时又称奉天),光绪二十一年(1895年),旅顺永胜和班解散后,其部分演员程永龙、周凯亭、何玉莽等到此继续演出京剧。光绪二十二年以后,此地梆簧兼演者已较为普遍。从宣统至民国初,由于京剧已打开局面,因而以演京剧为主或专演京剧者日渐增多。据《盛京时报》所载李浮生《近十年来隶奉优伶略评》(该文评述了自1907年至1917年间作者亲见过的六百余名各色演员在沈阳的演出情况)介绍,这十年间,来沈阳演出的京剧演员多达二百余人。其中许多是技艺出众、深受好评的名伶。如:评须生吕月樵,摹仿谭鑫培、孙菊仙诸大家声调“颇为神似”;白文奎“声音宽宏,唱工沉着可听”,表演“落落大方,佼佼不群”;孙处“唱工则抑扬转折无不如意”,“气度轩宇不凡”;常占魁“声音清脆,调口圆熟,做工亦能面面俱到”;坤角梁月楼“演二簧须生,不但在坤角中当首屈一指,即比之著名之男角亦不多让。调高音响,板正腔圆,聚精会神丝毫不苟,真有炉火纯青之妙”。“每逢一曲歌罢,喝采之声如八面春雷。园主倚为中流砥柱”;小凤英“亦坤角二簧须生之上选。其声调之尽美尽善足冠侪辈”;坤旦小四宝“嗓音嘹亮无出其右者。每发音必由丹田而出,掷地当作金石声”;男旦小明月“不可多得之簧腔青衣也。腔调圆活,字眼清楚,颇可耐人听闻”;坤旦小紫合“沈阳一时无双之簧腔青衣。一曲清歌从容不迫,喉音呖呖玉润珠圆,如长空之唳鹤,深峡之啼猿,令人听之乐而忘倦”;小来凤“亦沈阳坤角之大名鼎鼎者。以二簧花旦戏为专长,说白爽飒,做派话脱,体态轻盈,丰姿绰约”;老旦笑痴“沈阳二簧老旦中之首屈一指者也。其喉音清婉而脆。唱《徐母骂曹》《断后》《打龙袍》《望儿楼》《吊金龟》等折,句句圆润,字字清朗”;武生李吉瑞为“京都著名武生黄月山之高足”。“架子、唱工两称绝顶”;武净程永龙“躯干雄伟,装束威武,台步、架子皆具有尺寸,妙合音节,从容稳练,绝无努力吃重之痕”。“该伶功夫已得炉火纯青之妙”,“其声誉颇轰动一时”;武净樊永在“纯以武艺见长,舞大刀、使花枪,俱非常精熟”;红生三麻子(王鸿寿)“红生之中泰斗也。关公生平事迹,其无不一一为之排演”。“其做工、架子则稳如泰山、劲如强弓。能将关公当日威武庄严、光明正大之气象,描得出惟妙惟肖,令见之肃然起敬”。

民国十三年(1924年)三月,为给张作霖(时任东三省巡阅使)祝寿,官府特从北京等地邀来杨小楼、余叔岩、言菊朋、王瑶卿、侯喜瑞、俞振庭、程砚秋、尚小云、谭富英、马富禄、李万春等到沈阳演出。这是京剧诸多名家在东北第一次大聚会,其声势之大前所未有。

在吉林市,光绪二十一年,有北京河北梆子演员胡少卿领一梆簧混合戏班来此演出,为京剧传入吉林省之始。次

年,他与其弟胡少山(京剧丑行演员)及鹿义海、解增珍等在该城丹桂茶园组成京剧班底,开始从北京邀接京剧演员来此演出。

光绪二十四年(1898年),酷爱京剧的吉林富商牛子厚在该城建康乐茶园,从北京接来四喜班的姚增禄、范福泰、刘春喜、宋起山、苏雨卿、叶春善、唐宗成等京剧演员及部分梆子演员,在此演出达半年之久。在此期间,牛子厚与四喜班后台管事叶春善商定,由牛做东出资,委托叶为执事,在北京创办京剧科班。并约定,将来科班在北京和吉林两地轮流演出。该科班于光绪二十七年开办,初名喜连升,光绪二十九年更名喜连成社,民国五年又更名为富连成,为京剧史上最著名的科班。牛子厚这一创举,为京剧人才的培养作出了重大贡献。

光绪三十四年(1908年),由社长叶春善、总教习萧长华率领的喜连成科班师生百余人(内有喜字科学生雷喜福、侯喜瑞、赵喜贞、陆喜魁及带艺入科的学员梅兰芳、麒麟童(周信芳)、贯大元、高百岁、李连芳等)与特邀的谭小培一起到吉林康乐茶园演出《四进士》《打渔杀家》《九更天》《四郎探母》《清风寨》《连环套》《玉堂春》《贵妃醉酒》等京剧剧目。此后,相继有北京和春、三庆、顺合等京剧班社来此演出。

民国前期,除当地京剧演员常年演出外,众多各地京剧名角来吉林演出者亦络绎不绝。诸如:来自关内的刘鸿声、李吉瑞、雷喜福、双庆、李顺来、高庆奎、薛凤池等;活跃于东北各地的程永龙、唐韵笙、唐永长、樊永在、李永利等,都曾到吉林献艺。

黑龙江省最早的京剧来自吉林。光绪二十二年,有吉林萧长祥、尚翠红、万福林组成的梆簧混合戏班在佳木斯唱野台戏,演出了京剧《天官赐福》《甘露寺》等。

光绪二十九年(1903年),由于清东铁路全线建成通车,哈尔滨遂成为北满的重要商埠、交通中心和戏曲演出中心。这里既有梆簧混合戏班演出,也经常邀接京剧名角。当年,即有远东大戏院从北京邀杨小楼、黄月山、门菊仙、李小芬等来此演出《挑滑车》《霸王别姬》《连环套》《安天会》等。由于这些演员技艺高超,令观众大开眼界,引起轰动。从此,京剧在哈尔滨打开了局面。

由于戏曲演出市场火爆,致使商家竞相争建戏园,至民国前期,哈尔滨的戏园便由三座猛增至十余座。一些戏园老板为保持京剧演出的旺盛势头,有的自组京剧班底,如新舞台、华乐舞台;有的自办京剧小科班,如大舞台办的义字班,培养出京剧演员近百人。一时间,这里呈现出人才济济、新秀辈出的兴盛局面;而更多的则是不断从京津、上海、辽吉等地邀接京剧名角,遂使哈尔滨成为京剧演出的热码头。如:民国十年,有杨瑞亭、小爱茹演出的《赵五娘》,芙蓉馨演出的《香妃恨》等新戏,小达子(李桂春)演出的《独木关》《打金砖》与连台本戏《狸猫换太子》,小惠芬、小如意演出的《诸葛亮招亲》等都大获成功;民国十二年,王鸿寿、尚和玉等在天仙第一大舞台演出《漏桥挑袍》《过五关》《古城会》《走麦城》《徐策跑城》《扫松下书》,芙蓉草(赵桐珊)在新舞台演出《辛安驿》《雁门关》《十三妹》等也深受观众欢迎;民国十三年,为争夺观众,新舞台起用少年演员李万春(时年12岁)、小小宝义(曹艺斌,时年12岁)、王少鲁(坤伶武生,时年14岁)等演出《战马超》《战冀州》《林冲夜奔》等,令观

众耳目一新,一时掀起童伶热;民国十四年至十九年,又有盖春来、刘汉臣、高庆奎、高百岁、程砚秋、姜妙香、侯喜瑞、吴富琴、李洪福、李多奎、曹二庚、贾多才等诸多名家先后来此献艺。

在三大演出中心的影响与带动下,至民国前期,京剧已普及到东北的各中小城镇及一些工矿区,其影响已渐渐超过河北梆子,而开始与传入不久的评剧争胜。

与此同时,由于京剧影响的不断扩大,喜爱甚至痴迷京剧的票友日益增多。于是,各地陆续出现了一些业余京剧演出团体。如:民国二年,吉林市吉长铁路局成立了同仁剧社及铁路俱乐部(后二者合并为吉铁剧社),有京剧票友50余人,并聘有专业京剧演员教戏、办科班,能经常演出《甘露寺》《群英会》《霸王别姬》《连环套》《落马湖》《飞虎山》等京剧;民国十年,营口公余俱乐部有京剧票房,能演京剧30余出;民国十二年,沈阳成立公余俱乐部,有京剧票友30多人;民国十四年,齐齐哈尔洮昂铁路局成立业余京剧团,有成员45人,基本每周演出一次;民国十五年,哈尔滨北满铁路局成立业余国剧团,常年在铁路俱乐部演出京剧;民国十六年,大连成立振兴社,有京剧票友50余人。从职业成分看,这些票友多为工商业者及公教人员,都有较高的艺术素养。这些京剧业余团体的出现,也是京剧在东北兴起的一个重要标志。

## 二 日伪统治时期的东北京剧

1931年九一八事变后,日本侵占东北,并扶植傀儡政权,建立伪满洲国,至1945年八一五战败投降,长达14年。这是一个特殊的历史时期。论述这一时期京剧历史,核心是两个问题:其一,这一时期京剧总体面貌是较之前一时期发展兴盛了,还是萎缩衰退了?其二,如果结论是前者,那么,京剧发展兴盛的根本原因是什么?这必须根据有关史实来予以具体阐明。

### (一)京剧呈兴盛之势

伪满头一二年,由于时局动荡,市面萧条,有不少艺人撤到关内,致使戏曲演出一度冷清。市面稳定以后,戏曲演出又得以恢复并日趋活跃。纵观这14年的东北戏曲,京评梆这三大剧种都已发生了显著地变化。河北梆子主要因自身的艺术原因而日趋衰落,至1945年在东北已基本消亡。评剧由于受到当局的歧视,已大不如前,但仍有深厚的群众基础,众多的演员在广大城乡继续坚持常年演出,从而保持了它的艺术活力。而京剧因种种原因较之前一时期有长足地发展,甚至呈现出繁荣兴盛的景象,这主要表现在四个方面:

#### 1. 剧场戏班遍布各地

这14年间,由于日本是将东北作为它继续扩大侵略的战略后方和物资供应基地,而大肆进行掠夺式的产业开发。一时间,工业的各种株式会社,农业的大批开拓团纷至沓来,使得这里的殖民地经济得以畸形发展,城市人口急剧增多。从而也带动了文化娱乐行业的迅猛发展。一些业主见这一行业有利可图,便纷纷在各地增建戏园、剧场等演出场所。如:长春(日本占领后,将其改为新京特别市,作为伪满“国都”)从1881年至1931年50年间,仅建有9家茶园。而从1933年至1940年8年间,新增的剧场就多达10家;哈尔滨的剧场也从十几家猛增至二十几家。其业主,既有中国商人,也有日本商人,甚至还有伪政府部门。如:长春光明影

戏院和丰乐剧场便是由日本商人盐泽武彦于1935年修建的;吉林市的聚乐馆是日本人造石油株式会社于1943年修建的;而各市县的公会堂和日满协和会会馆,就都是由各地伪政府出资兴建的。

各剧场为了争夺观众,都普遍建立自己稳固的戏班。这种戏班四梁八柱齐全,既可以配合接角演出,又能单独演出。如长春的新民戏院(一度称新京大戏院),从1932年开始,即以本地演员为主组成新民京剧社,配合外邀名角,坚持常年演出,使其成为伪满的京剧演出中心。它与沈阳的共益舞台、哈尔滨的新舞台及大连的宏济大舞台,构成伪满的四大京剧演出基地。其他如安东(今丹东)、营口、锦州、鞍山、抚顺、阜新、吉林、通化、四平、齐齐哈尔、佳木斯、牡丹江等较大城市,以及许多县城,甚至连黑河、富锦等边疆小城,都建有以京剧为主的戏班。这些戏班既可以单独演出京剧,也可以与评剧、河北梆子演员合作演出。据伪满《弘宣半月刊》1939年43号所载王讴训《康德六年我国旧剧界之回顾》一文称:“现在的国内各市,剧场逐渐的增加,落子班已被淘汰殆尽,梆子更是不易在市内稍形插足,完全为皮簧所占领。”这虽然有些过于夸张,但却也说明京剧所占有的优势。

#### 2. 外地名角云集东北

由于剧场增多,演出市场竞争激烈,为了占有优势,各大城市剧场都竞相从平津沪等地邀请京剧名班名角来东北演出。尤其是长春,因处于东北政治中心与文化中心的独特地位,云集这里的京剧演员尤为众多。据伪满历年《大同报》的演戏广告及报导统计,伪满时期到长春演出的京剧演员多达250人,演出剧目180多出。而同期来长的评剧演员仅60余人。这些演员有通过官方渠道来的,他们除了为官方作纪念性、庆祝性或慰问性演出外,也在剧场作营业性公演。而更多的则是应剧场业主邀请来作营业性演出。他们当中影响比较大而又叫座的有:

陈(德霖)派青衣黄桂秋1932年10月在长春新民戏院与俞华庭、赵化南等演出《卢城侠侣》《殷家堡》《乌盆记》。次年,与贯大元在吉林演出《审头刺汤》等剧;麒麟童1933年9、10月,在安东永乐舞台演出《萧何月下追韩信》《徐策跑城》《南天门》,在长春新民戏院演出全部《汉寿亭侯》。次年,又在哈尔滨华乐舞台演出;李万春从1933年至1939年期间,先后五次到沈阳、吉林、哈尔滨、长春演出《林冲夜奔》《火并王伦》《武松》《五百年前孙大圣》及连台本戏《水浒》等;江南武生九麟童1936年1月在哈尔滨新舞台演出《武松》;同年4月,江南花旦绿牡丹(黄玉麟)在长春新民戏院演出《春香闹学》《霍小玉》《花钿八错》《莫愁女》《十粒金丹》《五花洞》《唐明皇游月宫》等;同年6月,徐碧云、贯大元在长春新民戏院演出《虞小翠》《窦娥传》(4本)《薛琼英》《白蛇传》《幽王宠褒姒》《绿珠坠楼》《江东二乔》《焚椒记》《白凤冢》《托兆碰碑》《王佐断臂》《奇冤报》《洪羊洞》《珠帘寨》《问樵闹府》等;同年11月,言菊朋与裘盛戎、胡菊琴、曹连孝、孙盛文、孙盛武等应伪满“电信电话株式会社二重放送开始纪念”之邀,到长春新民戏院演出《托兆碰碑》《御碑亭》《击鼓骂曹》《法门寺》《珠帘寨》《宝莲灯》《捉放曹》《打渔杀家》《空城计》《定军山》《红鬃烈马》《探母回令》等。1938年5月,他又与张云溪在大连宏济大舞台演出《捉放曹》《四杰村》等;同年5至7月,金少山与吴素秋、李多奎等百余人在伪

东方文化协会邀请赴日本演出，顺道先后在大连宏济大舞台、哈尔滨华乐舞台及长春丰乐剧场演出《霸王别姬》《打龙袍》《牧虎关》《盗御马》《草桥关》《断密涧》《连环套》《霍小玉》《棒打薄情郎》《十三妹》等；同年12月至次年1月，谭富英率剧团先后在长春文化大戏院、哈尔滨大光明影院和华乐舞台演出《奇冤报》《红鬃烈马》《四郎探母》《空城计》《战太平》《定军山》《击鼓骂曹》等，并在长春电台广播《秦琼卖马》《桑园会》。同行的有谭小培、陈丽芳、杨盛春等；北平文杏社李盛藻、陈丽芳、袁世海、张云溪、孙盛文、孙盛武与沈阳共益舞台班130人于1939年7月在长春文化大戏院演出；李少春率剧团于1937年至1939年先后三次到哈尔滨和长春演出《两将军》《击鼓骂曹》《智激美猴王》《战太平》《水帘洞》等。同行的有程玉菁、高维廉、苏连汉等。他的演出深受观众欢迎。1939年10月在长春的演出，原定10天，为满足观众要求又延长3天，上座率破“京伶来新京演出的记录”（《弘宣半月刊》1939年第51号）；北平富连成剧团叶盛章、叶世长、黄元庆、朱琴心等70余人于1941年春携北平市长信件到哈尔滨和长春演出《巧连环》、《八大锤》《双沙河》《打渔杀家》等；小杨月楼京剧团同年5月到吉林省演出《铁弓缘》《吴汉杀妻》《水帘洞》等；北平尚派旦角赵啸澜同年10月到长春演出《玉堂春》《樊梨花》《林四娘》等。其中《玉堂春》被拍成电影发行放映；言慧珠率剧团于1942年5月到哈尔滨演出；童芷苓率剧团30余人同年夏在哈尔滨新舞台和长春新民戏院演出《红楼二尤》《法门寺》等，孟幼冬等同行；马连良率扶风社40余人同年9至11月，受伪华北政务委员会委任为演艺使节团，为庆祝伪满建国十周年，先后在哈尔滨华乐舞台、长春国都影院、沈阳国际剧场及中央大戏院演出《借东风》《四进士》《朱砂痣》《苏武牧羊》《春秋笔》《串龙珠》《群英会》《天雷报》《十老安刘》等。同行的有李玉茹、叶盛兰、马富禄、刘连荣、李洪福、黄元庆等。他们的演出，深受观众欢迎，“场场客满”；宋玉声、陈素秋、方荣翔率剧团1943年5月在吉林省星电影院演出《吴三桂》《清风亭》《取金陵》《二进宫》等；北平荣玉社1944年3月在吉林省演出《呼延庆打擂》《唐明皇游月宫》《怪侠锄奸记》等连台本戏，持续一年多；山东富连成小科班同年5月在吉林省演出《四四五花洞》《火烧红莲寺》（3本）等；北平和义社（由荣春社、鸣春社组成）方荣翔、秋卉苓、常梓卿、焦鸣荣、张元秋等同年8月，应伪满演艺协会邀请，在哈尔滨丽都剧场演出；山东富连成戏班由班主宋文启偕尚香蕊等同年12月在佳木斯佳明舞台演出；李鑫亭、李晓春1945年5月在佳木斯佳明舞台演出《美猴王》《白水滩》《驱车战将》等。

这期间来东北各地演出的还有奚啸伯、俞华庭、管绍华、张世麟、言少朋、雪艳琴（黄咏霓）、毛世来、李世芳、孟秋兰、梁小鸾、刘筱衡、李桂春、梁慧超、黄楚宝、蓉丽娟、孟丽君、田鸿儒、马润仙、贯盛吉等。

### 3. 本地演员大批成长

这一时间，由于剧场增多，戏班遍布各地，京剧在东北业已普及，拥有大量观众。这使得东北本地演员及久驻东北的演员都有很多展示才艺的演出机会，从而在他们当中造就了一批技艺成熟、富有个性、颇受观众欢迎的演员。这其中，论影响之大、成就之高者，当首推唐韵笙。

唐韵笙（1903—1970），文武老生。东北京剧艺术的杰出代表。满族，原籍沈阳，生于福州。自幼随义父唐景云学戏，9岁登

台，13岁即到东北演出，二十世纪二十年代已颇有名气。伪满时期，主要在沈阳、大连、长春、吉林、哈尔滨、齐齐哈尔等地流动演出，是各大戏院的主要台柱。由于他嗓音好，早年即学演刘鸿声与汪笑侬的剧目，并结合自身条件加以发挥创造，从而形成了自己独特的艺术风格。其唱腔嘹亮奔放、韵味醇厚，又讲究迂回曲折、抑扬顿挫。其表演功夫扎实稳健、感情真挚强烈、人物形象鲜明生动。如演《汉寿亭侯》《忠义千秋》《千里寻兄》《夜走麦城》等关羽戏，善于将武生的功夫、花脸的工架与老生的做派融为一体，达到以形壮神、神形兼备，生动地突出了关羽庄严肃穆、忠义勇武的形象特征，素有“活关羽”之称，而自成一派，深得观众喜爱。他技艺全面，会戏百余出，能在同一个地方连演一年戏码不重复。他能在一出戏中饰演多角。如演《群英会》，可前饰鲁肃，中饰孔明，后饰关羽；演《雪弟恨》，可前饰张飞，中饰黄忠，再饰刘备，后饰赵云。他除演传统折子戏外，为适应东北普通观众的欣赏需求，主要是演故事完整、有头有尾的本戏和情节复杂、玄念叠生、环环相扣的连台本戏。诸如：《翁媳挂帅》《西门豹》《五花洞》《凤凰山》《朱洪武成亲》《鬼缘录》《陈十策征北海》《未央宫斩韩信》《艳阳楼》《真假包龙图》《闻太师夜战绝龙岭》《十二金钱镖》《大铁龙山》《尉迟恭归天》《目连僧救母》《十二真人斗太子》《十二真人战玄坛》《刘墉铡阁老》（6本）《张果老成亲》（6本）、《彭公案》（6本）《唐明皇》（6本）《鹦鹉救真主》（11本）《狸猫换太子》（11本）《封神榜》（16本）《金鞭记》（16本）《西游记》（18本）《怪侠锄奸记》（37本）等。尤为可贵的是，在日伪统治时，他为表达忧国忧民的思想情怀，编演了一批以先秦列国政治斗争为题材的新剧目。如：表现为百姓产锄日害的《尧舜禹汤鉴》（一名《后羿射日》，4本），以保国锄奸为主题的《刀劈三关》，颂扬不畏强暴精神的《闹朝扑犬》，鼓吹杀君反叛的《驱车战将》，暴露昏君残暴无道的《二子乘舟》，旨在表明“多行不义必自毙的《郑伯克段》以及批判昏君误国的《好鹤失政》等。由于在表演上精心独到地创造，这批剧目大都唱做并重、文武兼备、技巧高超、动作繁难，而成为他独树一帜的代表性剧目。1947年他曾到上海演出四个月之久，场场爆满，引起轰动，观众视他为关外京剧的杰出代表，舆论遂有将他与麒麟童、马连良并称为“南麒、北马、关外唐”的盛誉。这说明，他在东北的艺术成就得到了社会的充分肯定。据此，业内人士将唐韵笙独树一帜的老生表演艺术称为“唐派”。如马少波等主编的《中国京剧史》在“京剧流派的新发展”一节中论述道：“在东北，唐韵笙创立了唐派”（中卷，96页）。

其他在东北观众中有相当影响的演员还有：技艺已达“炉火纯青之妙”的名净程永龙；在辽东一带“极负盛名”的武生兼红生而有“活关公”之誉的白玉昆；武旦兼擅猴戏而被称为“赛活猴”的筱九霄；集长靠短打、文武老生、文武花脸于一身，以“文武兼备、前后跨行”著称的王汇川；“享名东北各地”的尚派武生盖春来（王桂林）；与王汇川同为“梨园十一杰”之一、老生武生兼能的曹艺斌（小小宝义）；有东北“丑部总长”“关外第一名丑”之称的张春山；曾以《指鹿为马》一剧轰动大连，独树一帜、有“麒派青衣”之称的王芸芳；兼擅梅程两派而“红极一时”的坤旦秦友梅与雯或；以嗓音甜美、身段灵活、文武兼擅而著称的坤旦武帼英；以“轻俏敏捷”著称的武生周少楼；有“活曹操”之称的花脸樊永在；活跃于佳木斯、牡丹江一带的武净王宝奎；“受到各界观众盛赞”的文武老生田月

樵;“深为观众所喜爱”的刀马旦高喜玉;有“南来凤”之誉的刀马旦赵喜祯;以演衰派老生戏著称的张笑依;“唱做俱佳、声名远播”的武生方宝成,在观众中曾流传“三天不看方宝成,吃不香来睡不浓”的民谚,足见其影响力;有“东北活猴”之称的武生杨月樵;有“活武松”之誉的武生于智敏;有“东北京剧界小生之冠”的张津民;“每演即红”的小生李墨香;曾出国到朝鲜汉城演出“大受欢迎”的哈尔滨坤旦鑫艳秋;老生管韵华、赵松樵、曹宝义、尹月樵(女)、赵秉南、贾润仙(女)、尹效媛,武生高亚樵、李子衡,旦角金紫玉、碧云凤(女)等,也都曾在各地挑梁主演而颇受称道。

#### 4. 业余活动有增无减

随着京剧职业演出的日趋兴盛,其业余演剧也更加活跃。除前一时期成立的票房继续活动外,这一时期,大量部门办的、社会办的以及官方办的各类京剧票房遍布东北大中小城市。部门票房影响大的,如:由宗室子弟、日伪官吏及其眷属组成的伪满皇宫内府票房;1936年成立的伪满中央银行总行中和国剧研究社;1934年成立的锦州放送局国剧研究社;1937年成立的抚顺露天掘业京剧团。社会票房影响大的,如:1936年长春成立的国风剧社。其负责人贾普智,是一家经营纸业的经理。成员除他的三个子女外,还有放送局、电信局、邮局的职员。剧社既常在剧场公演,又每周定时在放送局播唱。其女贾慧茵演老生,因很像余派女老生孟小冬,而被称为“满洲之孟小冬”。其他如:1935年由海参崴票友在东宁三岔口镇成立的同乐处;1939年成立的四平国剧研究社;1940年成立的佳木斯京剧社;1943年成立的通化菊友俱乐部等。官办票房比较普遍,几乎省市县镇都有,主要是由各级日满协和会主办,其成员多为公教人员。如:1937年成立的吉林协和剧团旧剧部,团长为吉林铁路局长袁富瑞,副团长为吉林省教育厅长马冠标。成员40余人,主要是伪军政官员、富绅及其家属;1939年成立的安东协和剧团,团长由伪市长孙润苍担任,成员50余人;1940年成立的扶余县协和剧团,由伪副县长日本人太平孝发起,由扶余县协和会本部事务长梁济霖主办,成员50余人;1941年该县三岔河镇也成立了协和剧团。也有由弘报机关组织的票房。如:1940年成立的东满戏剧研究会(又称东满剧团),即由伪牡丹江省公署总务科长户仓胜人(日本人)发起,弘报股长何贵德组建的。

官方不仅组织票房,而且为促进业余演剧的开展,还经常举办各种大型票友活动。如:1935年“新京”放送局组织全满京剧票友放送会演比赛。锦州放送局国剧研究社演出的《春秋配》获第一名;1940年7月,伪满协和会俱乐部举办“庆祝友邦纪元2600年演艺会”,组织京剧票友演出;同年10月,伪民生部召集“新京”、“奉天”等八市名票举办演艺大会;同年12月,伪满戏剧研究会为庆祝日本纪元2600年纪念,在长春新民戏院举办“全国剧友联欢大会”;1943年10月,“新京”放送局举办“全满旧剧竞演会”,国风剧社女票友贾慧茵获冠军。

这各类票房的兴起,既表明官方有意提倡京剧,也说明社会各界人士对京剧的浓厚兴趣。这从另一个侧面,也烘托出伪满京剧的兴盛景象。

#### (二) 伪满的文艺政策对京剧的影响

这主要表现在三个方面:

##### 1. 提倡京剧

伪满当局在思想文化领域实行专制。其官方主要统治机构,1937年之前是伪资政局弘法处,之后是伪国务院弘报处,处长由日本人担任,出报机关刊物《弘宣半月刊》,并建立弘报协会,用以指导各地的文化活动。在它发布的《艺文指导纲要》中提出“我国艺文以建国精神为基调”,其构成是以“日本艺文为经,以原著诸民族固有的艺文为纬”。为此,日伪统治者很注重中国的戏曲。伪满期间,仅大连出版的《满蒙杂志》就发表250多篇研究戏曲的文章,极力鼓吹“日中同文同种”,以“文化之同源图两国之亲善”。但并非对东北流行的所有戏曲剧种都一律看待,而是根据他们的好恶采取不同的对策。他们认为:“皮簧的剧词,没有梆子那样粗,没有落子那样淫”。皮簧占领剧场“是文化提高的一种表示。政府更欲利用它在宣传教化事业方面。所以极力维护与提倡。就如优遇外来的名伶,助成国内的研究团体,没有一天不在这里注意的。更将出演的剧本,逐一检查,以导国民之本质向上”。而对河北梆子和评剧,则以“有弊而无益”,加以排斥(见王沤训《康德六年我国旧剧界之回顾》)。

为了提倡京剧,伪满当局采取了多种措施:一是提高京剧的地位,将京剧推崇为伪满洲国“国剧”,又称“满剧”;二是各种隆重的纪念庆祝活动必演京剧。诸如:溥仪生日举行的“万寿节”堂会,溥仪生日归来举行的“回銮纪念”,庆祝伪满建国十周年,庆祝日本纪元2600年纪念,召开“兴亚国民动员大会”以及市民纳凉大会等,都必演京剧;三是建立专门的研究创作团体。如:“新京”国剧音乐协会(1939年扩大为满洲戏剧研究会),满洲演艺协会,“新京”国剧编导社等;四是通过官方邀请外地京剧名班名角前来演出,并在剧场、票价以及接待宣传等方面给予优待。如:黄桂秋就是由当时的伪宫内府大臣熙洽邀来加入长春新民戏院的。金少山、吴素秋一行应日本东方文化协会邀请前来演出,所到之处都受到东方文化协会、弘报协会和日满协和会官员的迎接。其演出活动被拍成新闻影片予以广泛宣传。吴素秋还到电台演唱。因此,有评论说:“金少山一行访问满洲国收到的意外成绩者,完全依赖官民的厚情指导”(1938年6月16日《大同报》)。赵啸澜演出的《玉堂春》,被拍成影片发行放映。谭富英、陈丽芳等人的演出由电台实况广播。言菊朋等人演出的票价,池座1.2元,包厢高达12元;五是各大城市的电台,除实况广播京剧演出外,每周还定时播放京剧;六是官方提倡与组织京剧业余演出活动(见上文)。

##### 2. 利用京剧

伪满当局之所以提倡京剧,是有多方面的原因。从京剧本身考虑,是因为京剧正处于成熟阶段,是中国民族戏曲的杰出代表,更是唯一具有全国性影响的大剧种,深为各界广大群众所喜爱。他们深知京剧这种巨大的影响力。从他们个人的艺术兴趣看,也有他们偏爱京剧,以满足艺术欣赏需求的一面。如溥仪及其宗室子弟等都长期受京剧艺术的熏陶。日本当权者中喜欢京剧的也大有人在。但他们提倡京剧的根本用意,则是为了利用京剧为其政治统治服务。其一是利用京剧来安抚笼络中国民众,所谓以“文化之同源图两国之亲善”,来维护其殖民统治。如1938年日本东方文化协会邀请金少山一行来伪满演出,正是为了表示“日满华亲善”;其二是为了利用京剧来点缀歌舞升平,粉饰“王道乐土”。如各种纪念庆祝活动,甚至市民纳凉大会都(下转第49页)

观看者的主观感觉,使这些镜头深入到心灵、意识甚至是下意识的一切领域。在对人物形象的处理上,史云梅耶多采用大量特写镜头来体现摄影机的心理显微功能,各种各样的面部表情:女邻居膨胀的欲望;男邻居的懦弱;女主播的悲伤而其丈夫的渴望等等,都鲜明地通过摄像机展现出来。还有各种各样的手:做泥塑的手;沾满浆糊的手;戴手套的手;抚摸鱼的手,划火柴的手……这些细节的特写镜头穿插在影片中,使原来潜藏在各个镜头里的异常丰富的含义像火花般发射出来,这就是压抑的情欲和对于这种情欲宣泄的渴求。

影片的最后,这些人都获得了他们渴望已久的性满足,然后,他们又开始重新去寻找下一次获得性满足的途径和方式。书摊老板开始在棒槌上粘贴鸡毛,女邮差对鱼产生了兴趣。男邻居开始关注电视上的女主播并且购买了电子杂志,但是当他回到家中的时候却发现女邻居已经意外死亡,而死亡的方式与他在郊外虐待女邻居的方式一模一样,而处理这件案子的竟然是在街上到处行窃的女主播的丈夫,原来他是一名警察。导演的讽刺是多么的辛辣呀,在这里现实与幻境的轮廓开始模糊。正像欧洲著名的表现主义作家卡夫卡所说的那样,两个时钟走得不一致。内心的那个时钟发疯似的,或者说是着魔似的或者说无论如何以一种非人的方式猛跑着,外部的那个则慢吞吞地以平常的速度走着。除了两个不同世界的互相分裂之外,还能有什么呢?而这两个世界是以一种可怕的方式分裂着,或者至少在互相撕裂着。意识里产生的原始意象转换成了现实,它的奇异性、荒诞性是不言而喻的。就像男邻居走回到自己的房间时,却发

(上接第45页)要以演京剧来作点缀就是明证;其三是用以进行所谓的“宣传教化”,以“借演剧之力发扬建国精神”(1939年3月5日《大同报》)。为此,当局成立国剧编导社等专门机构负责征集和创编以提倡“忠孝节义”“宣传建国精神协和色彩”“治安剿匪”“顺应国法”“产业开发”等效忠日伪统治的剧目。其中,由弘报处组织编写并推广的时事京剧《节孝全》与《全诏记》,就是进行这种“宣传教化”最为典型的作品。

《节孝全》是一部露骨地诬蔑抗日武装人员,宣扬“忠孝节义”,歌颂日伪统治的作品。剧本以伪满初年为背景,将率队攻打县城、击毙伪警务署长的抗日武装首领诬为匪首。他被日军击溃后,又掠走一大学生之妻。而警务署长之子被写成为报父仇毅然投军入伍,与大学生一起攻入匪窟,擒获匪首,救出其妻,是一个忠孝两全的英雄。两个日本人警务指导官和县参议官,一个被写成作战英勇,一举击溃土匪;一个被说成是老谋深算,与县长密切合作。大学生被写成义夫,其妻被写成节妇。伪县长则称赞他们的“忠孝节义”,并为其上书请奏对它们给予表彰。此外,在人物唱词中也露骨地颂扬“王道乐土”。如媒婆上场时唱“东方道义同文同种,五谷丰登”。“匪首”临刑前为表示忏悔,也唱起“友邦协助行王道,巩固国防享太平”之类的太平歌。《全诏记》是据辑安县(今集安)一国民学校校长刘兆瑞被抗日联军俘获释放后所写的《奉诏蒙难笔记》编写。全剧主要写刘兆瑞为保全伪满皇帝诏书,情愿被抗日联军俘去密营受苦,用以歌颂汉奸的“忠心”,诬蔑抗日联军。这两部戏不仅由长春新民戏院首

现其中的布置与女邻居虐待他的人偶时的场景一模一样,厨柜的门又慢慢的自动打开了,而他又慢慢解开了衣服的扣子,又一场追逐新的性感受的毁灭性的轮回开始了……

[www.DVD288.com](http://www.DVD288.com) 转贴上海电影论坛 2003.8.19。

凤凰网,国际电影节被致敬的导演,杨·史云梅耶(Jan Svankmajer)访谈,编译/欧强。

网易娱乐频道——《如何获得性高潮》,杨不悔,2003年5月22日。

《20世纪西方美学史》,张法,四川人民出版社,2003年版,p80。

《20世纪西方美学史》,张法,四川人民出版社,2003年版,p80。

凤凰网,国际电影节被致敬的导演,杨·史云梅耶(Jan Svankmajer)访谈,编译/欧强。

《艺术世界》杂志,《向被遗忘的艺术大师致敬》,戴妍。

《艺术世界》杂志,《向被遗忘的艺术大师致敬》,戴妍。

《艺术世界》杂志,《向被遗忘的艺术大师致敬》,戴妍。

#### [参考书目]

1.《现代绘画:新的形象语言》,吕澎著,山东文艺出版社,1997年版。

2.《20世纪西方美学史》,张法著,四川人民出版社,2003年版。

3.《解构影视幻境》,许文郁著,中国社会科学出版社,2004年版。

演,而且印成单行本发行,并由满洲戏剧研究会出面召集东北各大城市京剧艺人在长春举办讲习会予以推广。

#### 3. 控制京剧

伪满当局为了实行文化专制统治,在利用京剧的同时,又对京剧加以控制。一是审查控制剧目。1933年,政府当局就会同有关部门对京剧传统剧目逐一进行了审查。凡认为是“淫荡”的和“有害世道人心的旧剧剧本”,都要“删改或取缔”。审查结果,准许演出的京剧剧目为400余出,禁演剧目有30余出。1934年颁布的《艺演矫正条例》,又规定禁演抗金反清一类剧目。此外,满洲戏剧研究会还从北平等地“购进皮簧剧本”,按照他们的标准进行“删改整理”后,统一配给各剧团演出(1941年4月11日《大同报》),以达到对演出剧目的控制;二是监督舞台演出。当局规定,各剧场每日上演的剧目必须事先报送当地主管部门,经审查核准之后,方可演出。又在各剧场里设“临监席”,由军警宪特等官员坐阵,对演出进行现场监督,凡发现有违反规定者就要予以惩治。如唐韵笙演出自编自演的《尧舜禹汤鉴》时,因剧中有《后羿射日》一场及“扫除日害”等台词,而被诬以“煽动反满抗日”罪名,遭警方关押,后以重金疏通,才得以获释。

伪满当局对京剧的提倡,自然是京剧的发展和繁荣起到了一定的推动作用;而他们对京剧的利用与控制,却又给京剧蒙上了一层阴影。不少具有进步倾向的剧目受到了压制,特别是那些描写反对异族入侵,能唤起民族意识和爱国精神的剧目已基本绝迹。而美化日伪统治的剧目及歌颂清朝统治者、降清将领、丑化农民起义的剧目却畅行无阻。